



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2001


Der unfeste Text: Mittelalterliche 'Audiovisualität?'

Schnyder, Mireille

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-93793>
Book Section

Originally published at:

Schnyder, Mireille (2001). Der unfeste Text: Mittelalterliche 'Audiovisualität?'. In: Sabel, Barbara; Bucher, André. Der unfeste Text: Perspektiven auf einen literatur- und kulturwissenschaftlichen Leitbegriff. Würzburg: Königshausen Neumann, 132-153.



barbara **sabel**
andré **bucher**
(hrsg.)

der unfesteste text

perspektiven
auf einen
literatur-
und
kulturwissenschaftlichen
leitbegriff

königshausen & neumann

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	5
<i>André Bucher</i>	
Text und Performanz. Walter Serners Kriminalgeschichten	7
<i>Detlef Kremer</i>	
Text und Medium	23
<i>Jean-Claude Höfliger</i>	
Lektürepostulate und Textualität in Derridas Rousseau-Lektüre	54
<i>Klaus Müller-Wille</i>	
Derrida und die Kopenhagener Schule	
Über das Verhältnis von glossematischer und grammatologischer Texttheorie ...	74
<i>Jan Ziolkowski</i>	
Texts and Textuality, Medieval and Modern	109
<i>Mireille Schnyder</i>	
Mittelalterliche ›Audiovisualität‹	132
<i>Katharina Berger-Meister</i>	
Mittelalterliche Textrezeption	
zwischen sinnlicher Wahrnehmung und mentaler Visualisierung	154
<i>Franziska Huber</i>	
Szenen aus der Judithgeschichte	
in illustrierten Handschriften der <i>Histoire ancienne jusqu'à César</i>	173
<i>Felix Steiner</i>	
»Der Schöpfung Grundriss übersehn«. Autorschaftsinszenierungen	
in literarischen und wissenschaftlichen Texten um 1750	200
<i>Stefan Hesper</i>	
Der unfeste Text der Nation	
Umschreibungen des Hermann-Mythos von Schlegel bis Grabbe	221
<i>Peter Stücheli</i>	
Das Pathos eines Postmodernen. Zu Jakob van Hoddis' Gedicht <i>Weltende</i>	236
<i>Nicole Rosenberger</i>	
Erzählen als Übersetzen. Zum Textbegriff in	
Ilse Aichingers Roman <i>Die größere Hoffnung</i> und in ihrer Kurzprosa	251

Mireille Schnyder

Der unfeste Text

Mittelalterliche ›Audiovisualität‹

Vorbemerkung

Im Zusammenhang mit dem Problem von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, von Ausführungspraxis der Literatur, von Repräsentationsformen des Hofes, von Gedächtnispraktiken und Didaxe stellt sich in der mediävistischen Forschung seit einigen Jahren vermehrt die Frage nach der sich gegenseitig ergänzenden Wirkung und Funktion optischer und akustischer Kommunikationsmittel in der mittelalterlichen Kultur.

Diese nicht neue, aber neu fokussierte Fragestellung ist im forschungsgeschichtlichen Kontext mediengeschichtlicher Studien, dann auch neuester Entwicklungen im medialen Bereich zu sehen. Deutlich wird dies an der Begrifflichkeit, die vor allem im deutschsprachigen Bereich in den letzten Jahren in die mediävistische Forschung Eingang gefunden hat. Es ist von ›Speicher‹, ›Code‹ und ›Datenvernetzung‹ die Rede – in Anlehnung an die neuen Möglichkeiten des Computers –, und man nimmt den Begriff der ›Audiovisualität‹ aus der modernen Medienwelt auf, um eine Verquickung von Hören und Sehen auszudrücken.¹

Forschungsinteressen sind nicht aus ihrem kulturellen und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext zu lösen. Von daher erstaunt diese Verbindung von mediävistischen Forschungsfragen und neusten medientechnischen Entwicklungen nicht. Doch muss, im historischen Kontext, die Frage gestellt werden, inwiefern die modernen Begriffe, die sich in einer neuen Medienwirklichkeit definieren, für mediävistische Fragen übernommen werden können und sollen. Der Begriff der Audiovisualität im Titel dieser Überlegungen ist deshalb einerseits Zitat neuerer mediävistischer Wissenschaftssprache – also in Anführungszeichen zu sehen –, anderseits provokativ gesetzter Terminus, dessen Adäquatheit in Frage gestellt werden kann – also mit einem Fragezeichen zu versehen.

Unter ›Audiovisualität‹ wird in der Regel eine mediale Informationsvermittlung verstanden, die gleichzeitig Ohr und Auge anspricht, wobei die akustischen und optischen Elemente intentional aufeinander bezogen sind. Sie lassen sich voneinander lösen, erreichen aber ihre höchste Wirkungspotenz im Zusammenspiel. Und der Begriff hängt eng mit der Technik der Speicherung von Ton und Bild zum Zweck späterer

¹ U.a.: Horst Wenzel: *Hören und Sehen. Schrift und Bild* (1995). Haiko Wandhoff: *Der epische Blick* (1996). Sylvia Huot, *From Song to Book* (1987).

Wiedergabe zusammen. Wenn aber vom »audiovisuellen Raum öffentlicher Wahrnehmung« im Mittelalter geredet wird,² ist damit oft nicht mehr gemeint, als dass sich Sehen und Hören, akustische und optische Wahrnehmung gegenseitig ergänzen und erklären. Was der Begriff im modernen Medienbereich sonst suggeriert, nämlich die bewusste und intentional zusammengefügte Wirkung akustischer und optischer Komponenten sowie die Speicherung für spätere Wiedergabe, ist etwas grundsätzlich anderes.

Um die Offenheit des »audiovisuellen Raums« etwas einzugrenzen, beschränken sich die folgenden Überlegungen auf die optische und akustische Wahrnehmung sprachlicher Ausdrucksformen. Und es wird die Frage gestellt, inwiefern sich ein Textbegriff für das Mittelalter finden lässt, der über die Verschränkung von Hören und Sehen konstituiert wird. Der Blick richtet sich hier auf akustisch oder optisch wahrnehmbare Zeichen für Sprache und auf das, was sich durch sie als Text konstituiert. Wie unfest dieser Text ist, wird sich zeigen.

Ausgeklammert ist also die höfische Inszenierung als audiovisuelles Spektakel. Selbst wenn man sagen könnte, dass in der Inszenierung eines repräsentativen Auftritts sich die Performance eines festgeschriebenen Textes im Hofkörper ereignet, eine Art Theatervorstellung, inszeniert durch den Zeremonienmeister, scheint es mir problematisch, hier von Audiovisualität zu sprechen. Gesellschaftlich-öffentlichem Handeln grundsätzlich audiovisuellen Charakter zuzuschreiben, verwässert den Begriff.

Im folgenden werden in einem ersten Teil äusserst knapp und zugespitzt ein paar Überlegungen skizziert, die den Reflexionshorizont andeuten sollen, vor dem die Frage nach einem Textbegriff im Schnittpunkt visueller und auditiver Wahrnehmung im Mittelalter, im Schnittpunkt auch der mündlichen und schriftlichen Tradition gestellt werden kann. In einem zweiten Teil wird dann durch die genaue Lektüre einer Stelle aus Hartmanns von Aue *Erec* ein darin reflektiertes und umgesetztes Textverständnis aufgezeigt, das Text nicht nur in vielfältiger Weise als »unfest« definiert, sondern in gewisser Weise auch als »audiovisuelles Medium«. Die Überlegungen beziehen sich in erster Linie auf Phänomene des 12./13. Jahrhunderts.

Die Schrift zwischen Sprachlaut und Bild

So wie im frühen Mittelalter, bis in karolingische und romanische Zeit, Schrift und Bild in den Manuskripten oft von derselben Hand sind,³ gibt es im sprachlichen Gebrauch keine eindeutige Differenzierung zwischen *schrîben* und *mâlen*, wird der Schreiber einer Handschrift oft als *pictor* bezeichnet, der Illustrator als *scriptor*. Berühmtes Beispiel dafür ist der normannische Mönch Hugo, der sich am Ende des 11. Jahrhunderts selber am Schluss einer Hieronymusabschrift bildlich darstellte mit der

² Elke Brüggem: *Inszenierte Körperlichkeit* (1996), S.206.

³ J.J.G. Alexander: *Scribes as artists* (1978), S.87f.

Erklärung: »Imago pictoris et illuminatoris hujus operis.«⁴ Wenn es aber von dem Porträtisten Christi, dem Evangelisten Lukas in der Veronika-Legende aus dem 12. Jahrhundert heisst: »Duo screib he dat bilde also guot, / dat im irvrowide allin sinen muot«,⁵ zeugt dieser Sprachgebrauch nicht nur von der unscharfen Trennung von Schreiben und Malen als technischen Tätigkeiten, sondern auch von der in Bezug auf eine »historia«, eine »vera narratio«, gleichwertigen oder zumindest gleich gewerteten Wirkung von Schrift und Bild. In dem schreibenden Maler und malenden Evangelisten Lukas überlagern sich exemplarisch die Funktionen von Maler und Historiograph und schliessen sich Schrift und Bild in der Funktionalisierung als Beweismittel einer Augenzeugenschaft zusammen.

Aber nicht nur in der Intention des Festhaltens eines Moments – eines Wissens-Augenblicks – wurden Schreiben und Malen austauschbar. Auch in der deutenden und erklärenden theologischen Interpretation sind Bild und Schrift einander angeglichen. In Abgrenzung zu heidnischer Idolatrie betonen die Kirchenväter immer wieder den Schriftcharakter des Bildes. Gregor der Grosse (ca.550-604) schreibt an Bischof Serenus:

»Eines ist es, ein Bild zu verehren, ein anderes, durch Bilder die Geschichte zu lernen, die verehrt werden soll. Denn was Geschriebenes den Lesern vergegenwärtigt, dasselbe stellen Bilder den Ungelehrten vor. Denn in ihnen sehen die Unwissenden, was sie befolgen sollen, darin lesen jene, die nicht Buchstaben kennen. Deshalb ist, vor allem für das gemeine Volk, Bilder anschauen das Äquivalent von Lesen.«⁶

Das Bild wird legitimiert als Schrift für die »illiterati«. Als solche soll es dieselbe Wirkung wie die Buchstabenschrift haben, nämlich eine »historia« vergegenwärtigen und dadurch vorstellen, was als Vorbild verehrt werden soll – in diesem und den meisten Fällen das Evangelium.⁷ Auch Gilbert Crispin, Abt von Westminster (1085-1117), argumentiert so gegenüber jüdischen Vorwürfen der Bildanbetung:

»So wie Buchstaben die Gestalten und Zeichen von gesprochenen Worten sind, existieren die Bilder als die Repräsentationen und Zeichen von Geschriebenem.«⁸

Deutlicher noch als bei Gregor sind hier Bilder als sekundäre Schrift verstanden.⁹ Doch wird gerade durch die spezielle Situation von Gilberts Antwort erkennbar, dass die

⁴ J.J.G. Alexander: *Scribes as artists* (1978), S.107 und Abb. 19. (Oxford Bodleian Lib., MS Bodley 717, fol.287^v.)

⁵ Ver. V.6,1f. Zitiert nach: Horst Wenzel: *Hören und Sehen. Schrift und Bild*. (1995), S.292. Weitere Beispiele ebd.

⁶ »Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturae historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes vident quod sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; unde praecipue gentibus pro lectione pictura est.« Gregor d.Gr. Epist., XI, 10 (CCSL 140A, S.874).

⁷ Zu »historia« als Ereigniserzählung vgl. Hans-Werner Goetz: *Verschriftlichung von Geschichtskennntnissen* (1993), S.231. Er zitiert die Definition Isidors: »Historia est narratio rei gestae, per quam ea, quae in praeterito facta sunt, dinoscuntur.« *Etymologiae* I,41.

⁸ Gilbert Crispin: *Disputatio Iudei et Christiani*, ed. B. Blumenthal, *Stromata Patristica et Medievalia*, 3 (1956), S.67. Zitiert nach: Michael Camille: *The Book of Signs* (1985), S.135.

Verschriftlichung des Bildes – auch im Sinne einer Abstraktion – Teil religiöser Argumentation und nicht aus dem kulturellen Kontext der Buchreligion zu lösen ist. Dadurch wird aber auch klar, dass sich die Wirkung des Bildes nicht auf den Schriftcharakter einschränken lässt. Die »Schriftlichkeit« des Bildes ist nur ein Aspekt von ihm – freilich derjenige, der hier in erster Linie interessiert.¹⁰ Denn das als Schrift verstandene Bild verweist wie dies auf ein in Sprache gebrachtes Geschehen; das heisst, es ist nur im Rahmen der Sprache, über seine Versprachlichung verständlich.

Sprache aber heisst hier: *vox articulata*. Und das meint in die Zeit gegliederter, im Laut verkörperter Klang. Es ist uns unmöglich, den »Laut« des 12. oder 13. Jahrhunderts hörbar zu machen, die Sprache, wie sie gesprochen und gehört wurde, zu fassen. Der hörbare Laut ist nur in seiner schriftlichen Fixierung überliefert. Diese aber ist nicht nur zeichenhaft, das heisst höchst ambivalent und deutungsbedürftig, sondern bestimmt und geformt durch die von der Schrift vorgegebene Normierung, selbst wenn man die sprachliche Varianz in den Handschriften berücksichtigt.¹¹

So ist die Frage nach dem sprachlichen Laut im Mittelalter nur über seine Visualisierung im Schriftzeichen zu stellen. Das kann einerseits durch linguistisch-philologische Methodik geschehen, wie das unter anderem Suzanne Fleischmann als Option anzeigt,¹² andererseits aber auch auf dem Umweg über die abstrahierende Auseinandersetzung mit dem Laut in der mittelalterlichen Sprachtheorie. Freilich ist hier die Frage eine andere: nicht nach dem Wie des Klanges wird gefragt, sondern nach der systematisierenden Deutung desselben in grösseren Kontexten – theologischen, grammatischen, rhetorischen. Dabei schliesst sich in diesen schriftlich tradierten und im Kern der Schriftkultur entstandenen Überlegungen der Laut eng an die Schrift an.¹³ Denn in der lateinischen sprachtheoretischen und grammatischen Tradition des Mittelalters versuchten Definitionen von Sprache und Stimme, zurückgehend auf antike Sprachtheorien, Sprechen mit einem über das Schreiben entwickelten Vokabular zu fassen. So meint »artikuliert« denn für die Grammatiker auch »schreibbar«, da *vox articulata* und *vox literata* in ein gegenseitiges Definitionsverhältnis gebracht wurden: artiku-

⁹ Michael Camille weist darauf hin, dass der Akt des Schreibens in der mittelalterlichen bildenden Kunst allgegenwärtig ist: Die Schriftlichkeit des Bildes ist in diesem selber thematisiert. *The Book of Signs* (1985), S.134. Neuere Forschung betont vermehrt die extreme Schriftfixierung christlicher Kultur und setzt sich damit m.E. zu Recht von der Meinung einer auf das gesprochene Wort ausgerichteten christlichen Sprachlehre ab. Vgl. u.a.: Werner H. Kelber: *Die Fleischwerdung des Wortes in der Körperlichkeit des Textes* (1988). Paul Saenger: *Silent Reading* (1982), S.374. Gleichzeitig wird in neuster Forschung vermehrt auf die enge Verflechtung mündlicher und schriftlicher Tradition im Mittelalter hingewiesen, die eine strenge Polarisierung nicht erlaubt. Vgl. zu dieser Entwicklung in der Forschung Ursula Schaefer: *Zum Problem der Mündlichkeit*. (1999).

¹⁰ Zu anderen Aufgaben und anderer Wirkung des Bildes vgl. Hans Belting: *Bild und Kult* (21991).

¹¹ Vgl. dazu auch Suzanne Fleischmann: *Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text*. (1990), S.24f. sowie Anm.4.

¹² Suzanne Fleischmann: *Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text*.

¹³ Vgl. zu dieser Thematik in grösserem Rahmen Martin Irvine: *The Making of Textual Culture* (1994).

liert heisst schreibbar, schreibbar heisst artikuliert.¹⁴ Das Nichtschreibbare wurde entsprechend aus der Sprache ausgegliedert. Mittelalterliche Reflexion über die Schreibkultur ist so auch Reflexion über die Sprechkultur. Der mündliche Ausdruck ist darin zu einer künstlichen Mündlichkeit gefroren und als solche Grundlage und Mittel theoretischer Überlegungen. Was da in fassbar wird, ist nicht der mündliche Laut, sondern der schon in die Schrift hinein gedeutete mündliche Laut. So, wie die konsequente Deutung des Bildes als Schrift innerhalb der theologischen Argumentation ihren Anfang nahm, geht auch die ›Verschriftlichung‹ des gesprochenen Lauts in der grammatischen Deutung auf die lateinische Tradition des Mittelalters zurück, damit auf die kirchlich-theologische Kultur.

Und doch wird – auch in Gilberts Crispin Argument – die Schrift vom gesprochenen Wort her verstanden. Der Buchstabe ist nur Zeichen der Stimme (*signum vocis*).¹⁵ Um Sprache zu werden, musste ein Schriftstück gelesen werden, um Gestalt zu werden, brauchte ein Textkörper die *pronuntiatio*.¹⁶ Bis ins frühe Mittelalter wurden die Buchstaben noch ohne Wortabstand aneinandergereiht, so dass sich erst durch die richtige Trennung in der Lektüre die Zeichenlinien zu Wörtern und diese sich zu sinnkonstituierenden Satzteilen und Sätzen fügten.¹⁷ Damit wird der Kreis, der sich schon in der gegenseitigen Definitor von *vox articulata* und *vox literata* schloss, noch enger gezogen. Erst durch die gekonnte sprachliche Artikulation gestaltete sich ein Schriftstück zu einem verständlichen Text. Artikulation aber wurde in der Theorie über die schriftliche Gliederung der Sprache erklärt und definiert. So konnte es unter anderem zu einer etymologisierenden Erklärung von *vox articulata* kommen, die sagt, dass diese so benannt sei »nach den kleinen Gelenken, mit denen die Feder oder das Schreibrohr gehalten werden, wenn die Stimme schriftlich geformt wird.«¹⁸

In diesem theologisch-grammatischen Kontext ist das Bild, als Schrift, somit potenzierte Sprache, die eine doppelte Auflösung braucht: in die Schrift und in die *vox*

¹⁴ Auch wenn wahrgenommen wird, dass es mehr Laute als Buchstaben gibt, existiert die Idee eines vom Buchstaben gelösten Lautwerts nicht – höchstens hat ein einzelner Buchstabe mehrere Werte. Vgl. dazu Martin Irvine: *The Making of Textual Culture* (1994), S.96, 98, 101. Zur Aussprache als Mittel der Textgliederung auch im Akt des Schreibens vgl. Paul Saenger: *Silent Reading* (1982), S. 370ff. sowie ders.: *Space Between Words* (1997).

¹⁵ Remigius von Auxerre: *Commentum Einsidlense in Donati artem maiorem*, De littera. In: *GL 8* (Suppl. Anecd. Helvetica); hg. von Hermann Hagen. Hildesheim 1961, S.221.

¹⁶ Paul Saenger zeigt die Notwendigkeit lauter Artikulation für Lektüre und Schreiben in Antike und frühem Mittelalter auf. Nach ihm wird erst im 13. und 14. Jahrhundert die stille Lektüre möglich durch die visuelle Gliederung des Textes sowie den neuen Umgang mit Wissen in der scholastischen Tradition. *Silent Reading* (1982). Vgl. auch Parkes: *Pause and Effect* (1992).

¹⁷ Die Einführung der Worttrennung in die schriftliche Fixierung im 9. bis 11. Jahrhundert bildete – neben Entwicklungen in der Schreibtechnik sowie der Schrift – die Grundlage für die Möglichkeit stillen, nicht mehr von der lauten Artikulation abhängigen Lesens und Schreibens. Vgl. Paul Saenger: *Silent Reading* (1982). Zur Abhängigkeit des Geschriebenen vom Aussprechen vgl. Balogh: »*Voces paginarum*« (1927); Irvine: *The Making of Textual Culture* (1994), S.69f. Zur stillen Lektüre vgl. Parkes: *Pause and Effect* (1992), S.21.

¹⁸ »Articulata vox dicitur vel ab articulis idest parvis artubus, quibus penna tenetur vel calamus, dum vox formatur litteralis.« Remigius von Auxerre: *Commentum Einsidlense in donati artem maiorem*, De voce. In: *GL 8* (Suppl. Anecd. Helvetica); hg. von Hermann Hagen. Hildesheim 1961, S.220.

articulata. Wird das Bild ideologisch zur Schrift stilisiert, muss diese noch gelesen werden, um Sprache zu werden; Sprache, die sich ihrerseits definiert als Laut, der geschrieben werden kann.

Doch lässt sich der Blick auch umkehren: nicht die Bilder werden mit Schrift verglichen, sondern die Buchstaben mit Bildern, oder zumindest Bildelementen. Nicht der Maler ist Schreiber, sondern der Schreiber ist Maler: der Mönch Hugo malte Ende des 11. Jahrhunderts die Handschrift, indem er sie schrieb. Und im 13. Jahrhundert sagt Richart di Fourneval in bezug auf sein Werk:

»Und ich will euch zeigen, wie diese Schrift sowohl Bild wie Sprache enthält. Denn es ist klar, dass sie Sprache enthält, da alle Schrift gemacht ist, um Sprache zu bezeichnen und um gelesen zu werden. Und wenn man sie [laut] liest, kehrt sie wieder zur Natur der Sprache zurück. Auf der andern Seite ist es klar, dass sie auch Bilder enthält, denn der Buchstabe existiert nicht, wenn er nicht gemalt ist.«¹⁹

Die Verbindung von Bild und Ton im Schriftzeichen ist jedoch nicht nur wie hier in der Zeichnung des Lautzeichens gegeben. Sehr viel komplexer ist die Verschmelzung von visueller und sprachlicher Wahrnehmung im Rahmen der Mnemotechnik thematisiert. Die Visualisierung von Ordnungsstrukturen – wie zum Beispiel Architekturmotiven – zur Gliederung von Wissensinhalten ist seit der Antike Mittel, das Gedächtnis zu unterstützen. Seit dem frühen Mittelalter schon wurden diese Vorstellungsbilder dann immer öfter auch bildlich umgesetzt im Zusammenhang mit der schriftlichen Fixierung strukturierten Wissens.²⁰ Neben dieser strukturierenden Funktion im Sinne einer räumlichen Gliederung von Wissensinhalten hatte die bildliche Darstellung aber immer auch die Funktion der Vergewärtigung des Dargestellten durch die evokative Wirkung auf die Vorstellungskraft. Bild und Schrift, beide Mittel der Erinnerung und Hilfsmittel des Gedächtnisses, dienten dazu, über die strukturierende Ordnung der Gegenstände sowie die evozierende Wirkung auf die Vorstellungskraft, Vergangenes oder Abwesendes präsent zu machen.

Doch nicht nur die visualisierte, zu Schrift oder Bild gewordene Sprache dient dem Gedächtnis, sondern auch das akustisch vorgestellte Sprachgebilde. So schreibt Richart di Fournival (1201-ca.1260) im Eingang zu seinen *Bestiaires d'amours*:

»Wenn man eine Geschichte gemalt sieht, sei es von Troja oder sonst was, sieht man die Taten der Helden früherer Zeiten, wie wenn sie gegenwärtig wären. Und genau dasselbe passiert mit gesprochener Sprache. Denn wenn man hört, wie eine Geschichte laut vorgelesen wird, hört man die Abenteuer, wie wenn sie gegenwärtig wären.«²¹

¹⁹ »Et je vous monsterei comment cis escriis a peinture et parole. Car il est bien apert k'il a parole, par che ke toute escripture si est faite pour parole monstrier et pour che ke on le lise; et quant on le list, si revient elle a nature de parole. Et d'autre part, k'il ait peinture si est en apert par che ke lettre n'est mie, s'on ne le paint.« Richart di Fourneval: *Li Bestiaires d'Amours*; a cura di Cesare Segre. Milano - Napoli 1957, S.6f.

²⁰ Die Visualisierungsstrategien in der Mnemotechnik sowie ihr Zusammenhang mit mittelalterlicher Schreibkunst, Buchillustration und Textgliederung ist eines der grossen Themen neuerer Forschung. Paul Saenger: *Silent Reading* (1982), v.a. S.375; Mary Carruthers: *The Book of Memory* (1990).

²¹ »Car quant on voit painte une estoire, ou de Troies ou d'autre, on voit les fais des pseudommes ki cha en ariere furen, ausi com s'il fussent present. Et tout ensi est il de parole. Car quant on oit i. romans lire, on

Damit setzt er die akustisch wahrgenommene Erzählung mit dem geschauten Bild gleich in der Wirkung als Repräsentationsmittel einer früheren Gegenwart. Denn sind Bild und Schrift Zeichen für in gesprochene Sprache fassbares und gefasstes Geschehen, ist die gesprochene Sprache, wie sie sich in der Lektüre von Bild und Schrift artikuliert, Vergegenwärtigung dieses Geschehens. Bild und Schrift werden zu Zeichen für eine Realität, die sich in der Lektüre verwirklicht und ereignet. Im gesprochenen Wort und im geschauten, das heisst auch gelesenen und in einen Erzählzusammenhang hineingehängten Bild, verkörpert sich Vergangenes (oder Abwesendes) neu. Hören von Sprache und Sehen von Bildern fallen in ihrer Wirkung auf die Vorstellungskraft zusammen. Beide werden zu Mitteln, die frühere Zeiten vergegenwärtigen. So kann Vergangenes als Text wiedergelesen werden und im Akt des Erinnerns neu ausgesprochen und neu gemalt werden.²² Dabei ist das Jetzt das gültige Mass, in dem und für das das Vergangene erst sinnvoll und wichtig wird. Anders gesagt: das Vergangene ist, wenn es erinnert wird, immer gegenwärtig. Es gibt das Vergangene nur im Vergessenen. Gleichzeitig »appropriiert« sich die Gegenwart durch die Erinnerung die Vergangenheit aber auch in legitimierender und selbstdeutender Absicht.²³

Wird das gemalte Bild im Betrachten zum geschriebenen Text, der auf ein sprachlich gefasstes Geschehen weist, wird der gesprochene Text zum Bild durch die Vergegenwärtigung der Vorstellungskraft: das gemalte Bild ist materialisierte Vorstellungskraft. Dabei geht es sowohl da wie dort, sowohl beim Betrachten wie beim Hören um Vergegenwärtigung und Verwirklichung einer Erzählung im Moment – um die Situierung eines sprachlich gefassten Geschehens in der Gegenwart. Da entsteht der Text – als Verschränkung von Bild *und* Sprache, optischer *und* akustischer Wahrnehmung. Darin schliessen sich Schreiber und Maler mit dem (Vor)Leser zusammen und wird der Redner zum Maler – oder Bildhauer. Denn erst das gesprochene Wort ereignet sich im

entent les aventures, ausi com on les veïst en present.« Richart di Fourneval: *Li Bestiaires d'Amours*; a cura di Cesare Segre. Milano - Napoli 1957, S.5.

²² Vgl. Ursula Schaefer: *Zum Problem der Mündlichkeit* (1999), S.362ff. Der Topos des Gedächtnisses als Schreibtafel, als Buch, als Schriftstück, geht in die Antike zurück. Vgl. dazu Mary Carruthers: *The Book of Memory* (1990). Er wird aber über die Externalisierung der Gedächtnistafel in das materielle Schriftstück dann wieder neu aktiviert, wenn Dante dieses Pergamentblatt dann wieder – in einer Zeit höchster Perfektion der Buchkunst – in den Codex seines Gedächtnisses einbindet am Anfang der *Vita nuova*: »In jenem Teil des Buches meiner Erinnerung, vor welchem nur wenig zu lesen ist, findet sich eine Überschrift, die da lautet: Incipit vita nova. Und unter dieser Überschrift finde ich Worte, welche ich in diesem Büchlein nachzuzeichnen gedenke, und wenn nicht alle Worte, so doch wenigstens ihren Sinn.« Hier ist nicht nur die Erinnerung zum Buch geworden, zum Text, den der Erzähler in der Erzählung neu präsentiert, sondern der Leser selber blättert mit Dante in dessen Erinnerung und vergegenwärtigt durch die Lektüre der Lektüre Dantes das lang Vergangene neu. Die Veränderung des Textes in der Lektüre aber wird deutlich durch die Einschränkung Dantes, dass er nicht wortwörtlich vorliest. Carruthers weist auf die an die Gedächtniskräfte des Menschen appellierenden Funktionen des Textes hin, die zur Folge haben, dass jeder den Text anders liest. *The Book of Memory* (1990), S.256.

²³ Vgl. zu dem Geschichtsbewusstsein einer rein mündlichen Kultur und ihren Implikationen für die Erzählung sowie der Veränderung des Geschichtsbewusstseins und -verständnisses durch die schriftliche Tradierung Hans-Werner Goetz: *Verschriftlichung von Geschichtskennntnissen* (1993). Zur mittelalterlichen »Appropriation« vergangener Ereignisse vgl. Ursula Schaefer: *Zum Problem der Mündlichkeit* (1999), S.362ff.

Augenblick – im doppelten Sinn verstanden – und wird in der Flüchtigkeit der Rede präsent.²⁴

Hier schliesst sich denn auch die Diskussion der Varianz und des »unfesten Textes« an, wie sie in jüngerer Zeit in der Mediävistik geführt wird. Indem man vom Ideal eines authentischen Textes loskam, der in der handschriftlichen Tradierung nur zerstört, verunklärt und verschlechtert werden konnte, löste man sich, nicht zuletzt im Blick auf die mündliche Vortragspraxis, von der Idee eines fixen, statischen Textes und versuchte der überlieferten Textvielfalt durch Begriffe wie »mouvance« und »variance« gerecht zu werden.²⁵

Denn in der Lektüre, als dem Moment, in dem sich ein Text ereignet, löst er sich aus dem festen System der Notation, dem festgefügtten Zeichengebilde. Im Moment des Hörens oder Sehens, im Moment wo ein Text – über das Zeichengefüge – wahrgenommen und erkannt wird, wird er flüchtig. Die Veränderung des schriftlich fixierten Textes durch den Leser ist schon bei Otfrid Thema, wenn er diesen auffordert, schlechte Textteile mit dem Messer zu entfernen (*thana snidan*).²⁶ Und Curtius bringt das Beispiel von Baudri von Bourgueil, der anfangs des 12. Jahrhunderts in einer Freundschaftsepistel den Topos der Korrekturbitte dahingehend umsetzte, dass er den Leser bittet, *titulus, littera capitalis* und Korrektor des Codexes zu sein.²⁷

Es entsteht so ein je eigener Text im Schnittpunkt zwischen Vortragendem und Zuhörer, oder eben auch zwischen Schriftbild und Lesendem. Auf diesem Hintergrund wird deutlich, wie eng der Sprecher mit dem Textcorpus, der Vortragende – aber auch der Leser – mit dem Codex als Textträger zu verbinden ist.²⁸ Denn im Layout eines Textes, seiner Inszenierung auf dem Pergament, seiner Einbindung in einen Codex, seiner Darstellung durch einen Schrifttyp, seiner Ergänzung durch Illustration wiederholt sich die Vortragssituation, die Situierung des Textes in einem nonverbalen Umfeld durch seine Inszenierung. Die Entwicklung der graphischen Darstellung – die Einführung von Worttrennung, von neuen Formen der Pungierung, der von Hieronymus für die Vulgata konzipierten Gliederung durch *colā* und *commata* – kann hier nicht darge-

²⁴ Hier schliesst sich die in diesem Rahmen nicht zu verfolgende Diskussion um die Rechtskräftigkeit von Urkundentexten an: war das laute Verlesen rechtswirksam oder schon die schriftliche Fixierung? War die Festschreibung von Besitzverhältnissen eine rechtssetzende Norm oder eine Zustandsbeschreibung? Vgl. dazu mit weiterführenden Literaturangaben: Hans-Werner Goetz: *Verschriftlichung von Geschichtskennntnissen* (1993), S. 230f. und Anm. 12.

Nicht nur in der Theorie war das Lesen als Gliedern in den Sprachlaut gesehen, sondern das schnelle, nicht im Einzelnen artikulierende Lesen war wohl bis ins 13./14. Jahrhundert die Ausnahme. Vgl. dazu die Forschungen von Paul Saenger: *Silent Reading* (1982); Dennis H. Green: *Medieval Listening and Reading* (1994); M.G. Scholz: *Hören und Lesen* (1980). Und dann, immer wieder lesenswert: Balogh: »*Voces paginarum*« (1927).

²⁵ »Mouvance« hat Paul Zumthor geprägt. *Essai de poétique médiévale* (1972), S.507. »Variance« geht auf Bernard Cerquiglini zurück. *Eloge de la variante* (1989), S.57ff. Vgl. dazu u.a. Joachim Bünke: *Der unfeste Text* (1996), S.127f.

²⁶ Franz H. Bäuml: *Verschriftlichte Mündlichkeit und vermündlichte Schriftlichkeit* (1993), S.257.

²⁷ Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (¹⁰1984), S.321.

²⁸ Vgl. dazu auch Ivan Illich: *Lectio Divina* (1993).

stellt werden.²⁹ Doch ist zu überlegen, ob sie sich nicht als allmähliche Übertragung der mündlich artikulierenden Gliederung auf die schriftliche Fixierung interpretieren lässt. Man kann darin den Versuch sehen, den mündlichen Vortrag zeichenhaft darzustellen, oder eher: den Versuch, im andern Medium die Qualität der Mündlichkeit – die durch die Inszenierung und den nonverbalen Kontext den sprachlichen Ausdruck klärt – nicht zu verlieren. Wenn David Olson in bezug auf das Schriftliche sagt: »the meaning is in the text«, in bezug auf das Mündliche: »the meaning is in the context«³⁰, heisst das auch, dass im schriftlichen Text der mündlich gebotene Kontext angedeutet sein muss, will das Verständnis gewährleistet bleiben.³¹ Es wäre eine parallele Entwicklung in der optischen Darstellung zu der verschiedentlich festgestellten Veränderung der Versprachlichungsstrategien durch die Verschriftlichung, wo ein höherer Aufwand verlangt ist durch die Abwesenheit des Sprechers.³²

Es ist in neuerer Forschung immer wieder darauf hingewiesen worden, dass die Identifikation des Buches mit dem Erzähler (oder Autor), wie sie vor allem in der didaktischen, dann seit der Mitte des 13. Jahrhunderts auch in der erzählenden höfischen Literatur zu finden ist, wohl als Zeichen der Inszenierung einer mündlichen Vortragssituation zu sehen sei.³³ Es fällt auf, dass diese Engführung von Buch und Autor in der Zeit fassbar wird, in die auch die Anfänge einer grösseren schriftlichen Überlieferung volkssprachlicher Texte fällt, die in den Bildungszentren des 12. Jahrhunderts begonnen hatte und einen Höhepunkt in der scholastischen Schreibkultur des 13. Jahrhunderts erreichte.³⁴ Durch die Verschriftlichung wurde die Varianz der Aufführung in der Schrift fixiert. Die Veränderbarkeit wurde kleiner, gleichzeitig wurde aber im schriftlichen Text das Moment der Aufführung versucht mitzuüberliefern. Das Textlayout bot Möglichkeiten zu einer Verkörperlichung des Textes, einer »Personifizierung«, die in der Lektüre wieder neue Möglichkeiten der Varianz bot – und bietet.

²⁹ Vgl. dazu u.a. Parkes: *The Influence of the Concepts of 'ordinatio' and 'compilatio'* (1976); Parkes: *Pause and Effect* (1992); Nigel F. Palmer: *Kapitel und Buch* (1989); Paul Saenger: *Silent Reading* (1982).

³⁰ David Olson: *From Utterance to Text: the Bias of Language in Speech and Writing*. In: *Harvard Educational Review* 47 (1977), S.257-281. Zitiert nach: Ursula Schaefer: *Zum Problem der Mündlichkeit* (1999).

³¹ So kann Cassiodor die klärende Pungierung mit der Erklärung bester Interpreten vergleichen: »positurae seu puncta quasi quaedam viae sunt sensuum et lumina dictionum, quae sic lectores dociles faciunt tamquam si clarissimis expositoribus imbuantur.« *Institutiones* I,xv,12; ed. R.A. Mynors. Oxford 1961, S.48f. Bäuml weist auf die Strategien in der Vertextung bei Otfrid hin, die darauf abzielen, die 'richtige' Lesart zu gewährleisten durch Indizien für den Vortrag. *Verschriftlichte Mündlichkeit und vermündlichte Schriftlichkeit* (1993), S.260f.

³² Vgl. dazu aus linguistischer Sicht: Suzanne Fleischmann: *Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text* (1990). Sowie Ursula Schaefer: *Zum Problem der Mündlichkeit* (1999), S.360.

³³ Vgl. zu dieser Thematik: Wenzel: *Partizipation und Mimesis* (1988), S.183, S.188f.; Wenzel: *Hören und Sehen* (1995). Hier auch Beispiele. Inwiefern hier eine parallele Entwicklung in der Wissensliteratur zu sehen ist, die immer mehr compilerische Werke zu einzelnen »Autoren« lieferte, wäre zu überlegen. Vgl. dazu Parkes: *The Influence of the Concepts of 'ordinatio' and 'compilatio'*, (1976), S.123f. sowie S.116 Anm.1. Als Vorläufer der Autorenausgabe mag wohl das »corpus vetustius« der »libri naturales« von Aristoteles aus der Mitte des 13.Jh. gelten.

³⁴ Joachim Bumke: *Der unfeste Text* (1996), S.127f.

Interessant ist, dass sich gleichzeitig zu dieser Einführung von schriftlichem Text und Person in der volkssprachlichen Literatur die Darstellung der Texte in den wissenschaftlichen Manuskripten stark verändert. Die Zusammenhänge zwischen dieser Veränderung der wissenschaftlichen Manuskripte und Veränderungen im Wissenschaftsbetrieb sind schon verschiedentlich dargestellt worden.³⁵ Durch die Entwicklung des Glossierens, Kommentierens, Kompilierens, Indizierens usw. ist nicht nur eine Rationalisierung der Verschriftlichung sichtbar, sondern auch eine Inter- vielleicht doch besser: Kon-Textualisierung greifbar, die so nur in der schriftlichen Textvermittlung möglich war. Gleichzeitig bildet sich dadurch aber im schriftlichen Text auch eine Art Gesprächsforum ab. Zugespitzt und provokativ könnte man fragen, ob sich nicht in den Codices der lateinischen Wissenstradition im 12. und 13. Jahrhundert der Versuch einer Visualisierung der wissenschaftlichen Gesprächsform zeigt, während sich im volkssprachlichen Manuskript die Vortragssituation abzubilden sucht.

Die Entstehung eines Textes oder die Geburt eines Pferdes

Im *Erec* Hartmanns von Aue (ca.1160/5 - nach 1210) gibt es eine Stelle in der Erzählung, an der sich die Konstituierung eines Textes im Schnittpunkt von Auge und Ohr, im Zusammenspiel von Bild und Sprache, in der Realisierung eines Abwesenden in die Gegenwart exemplarisch zeigen lässt.³⁶ Es geht darum, das Pferd zu beschreiben, das Enite von den Schwestern des Königs Guivreiz zum Geschenk erhalten hat. Eigentlich ein unmögliches Unterfangen, wie der Erzähler versichert – und doch soll den Zuhörern und Lesern ein Bild vermittelt werden. Wie dies geschehen kann, ist in der Erzählung nicht nur vorgeführt, sondern auch reflektiert, so dass sich die Entstehung eines Textes im Moment der Lektüre, im Zwischenspiel von Aug und Ohr, Sehen und Hören, nachvollziehen lässt.

Das Pferd ist so schön, wird gesagt, dass keiner je ein schöneres erhalten hat oder je sehen wird (7277-80);³⁷ es übertrifft alle anderen Pferde, die greif- und sichtbar waren und sein werden. Auch dasjenige, das Enite bisher geritten hatte (7286-89). Durch diese Negierung eines möglichen Vergleichs – als Antwort auf eine fiktive Zuhörerfrage – wird regelrecht *tabula rasa* gemacht, bevor das neue Pferd gezeigt wird. Der Assoziations- und Vorstellungshorizont der Zuhörer/Leser, die Erinnerung an andere Pferde, soll leergefegt werden, um Platz zu schaffen für dieses eine, schönste aller Pferde, das der Erzähler nun vorstellen will.

³⁵ Parkes: *The Influence of the Concepts of 'ordinatio' and 'compilatio'*, (1976); Nigel F. Palmer: *Kapitel und Buch* (1989).

³⁶ Hartmann von Aue: *Erec*, V. 7264-7766. Ich zitierte im folgenden nach der Ausgabe von A. Leitzmann und L. Wolff, 6. Aufl. besorgt von Ch. Corneau und Kurt Gärtner. Tübingen 1985. (= ATB 39).

³⁷ Ich meine im Gegensatz zu Cramer, dass *solde beschouwen* (7280) futurisch zu übersetzen ist. Hartmann von Aue: *Erec*. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung von Th. Cramer. Frankfurt a.M. 1972.

Und die folgende Beschreibung des Pferdes ist wahrlich wunderbar: zur einen Hälfte weiss, zur andern schwarz, in der Mitte ein grüner Strich.³⁸ In hyperbolischer Übersteigerung wird jedoch weniger die Sache selber beschrieben, als ihre Wirkung: die Weisse war so blendend, dass keiner hinsehen konnte (7295-28). Die Visualisierung des Pferdes führt als erstes zur Blendung. Und dies wird – in logischer Konsequenz möchte man fast sagen – nicht aus eigener Anschauung gesagt, sondern vom Hörensagen, als Aussagen eines »Meisters«, der diese Wirkung dem Pferd zuschrieb (7299).³⁹ Was hier als Wirkung auf das Auge beschrieben ist, ist eine akustisch wahrgenommene Idee. Was hier blendet ist Sprache. Die Beschreibung des Pferdes beginnt also damit, dass nicht nur alle möglichen assoziativen Vorstellungsbilder durchgestrichen werden, sondern auch jede mögliche Anschauung negiert wird. Die Blindheit durch das blendende Weiss des Pferdes ist die radikale Umsetzung der Aufforderung an die Zuhörer, alle bisherigen Pferdebilder zu vergessen, um die Schilderung dieses Pferdes mit offenem Ohr, aber leerem Auge aufzunehmen: kein Bild, damit das Bild über die Sprache entstehen kann.

Dieser blendenden Weisse steht nun eine entsprechend schwarze Schwärze entgegen. Und die Trennlinie zwischen Weiss und Schwarz ist nicht nur der grüne Strich, sondern auch im Verlauf der Erzählung die Lektüre des Erzählers: die Beschreibung der weissen Hälfte wird beendet durch den Hinweis auf das Vorlesen (*von der ich iu nû dâ las*, 7305).

Das Weiss, in dem sich jedes Bild auflöst, ist also über dreifache sprachliche Vermittlung vorgestellt: die Rede des »Meisters«, die Niederschrift derselben und die neue Realisierung in Rede durch den aktuellen Vortrag. Der Augenschein wird dadurch in eine unerreichbare Ferne gerückt. Und doch ganz nah. Denn die Lektüre, auf die im Zwischenraum zwischen Schwarz und Weiss angespielt wird, im Moment, wo die Blendung durch das Weiss in die Blindheit der Schwärze umschlägt, ist der einzige Moment im Text, in dem die optische Wahrnehmung im Sinne einer Visualität im Präsens zitiert ist. Der Erzähler hat das Pferd nicht selber gesehen, hat nur davon gehört von einem »Meister«, dessen Augenzeugenschaft auch nicht geklärt ist, sieht aber im Moment der Lektüre die Schrift, die auf dieses Pferd hinweist und präsentiert durch das Vorlesen dieser Schrift, durch das Umsetzen der Zeichen in Sprache, die Vorstellung des Pferdes. Und diese Lektüre und Verwandlung in Sprache passiert genau in der Mitte zwischen Weiss und Schwarz, auf der Linie, die die zwei Gegensätze scharf trennt (7310). Die Weisse allein ist blendend bildlos, die Schwärze allein ist schlichtweg dunkel. Nur die Trennung der beiden ermöglicht das Bild und letztlich die Gestaltung des

³⁸ Vgl. zu dieser Farbsymbolik Franz-Josef Worstbrock: *Dilatatio materiae* (1985), S.25.

³⁹ Anders als Cramer übersetze ich hier: »Dies hörte ich den Meister ihm zuschreiben« (7299) (Wobei ich zugebe, dass 'zuschreiben' wohl eher mit 'zusprechen' übersetzt werden müsste). *jehen* mit dat. und gen. (*einem eines dinges jehen*) im Sinne von jm. etwas zuschreiben, jm. etwas zugestehen. Auch wenn der Meister nicht namentlich genannt wird, darf man darunter wohl Chrétien de Troyes verstehen.

Pferdes in der Beschreibung und der Lektüre.⁴⁰ So wundert es dann nicht mehr, dass der grüne Trennungsstrich mit einem Pinselstrich verglichen wird: *als ein penselstrich er gie* (7311-23). Das Pferd wird in seiner Seltsamkeit (*diz wären seltsaniu dinc*, 7324) zum gemalten Bild. Bedenkt man, wie eng *scriptor* und *pictor* sich in der Manuskripterstellung verbinden, wird diese Lektüre des Pferdes zwischen Weiss und Schwarz, auf der Linie des Pinselstrichs, plötzlich assoziativ zur Lektüre und Produktion eines Schriftstücks – oder eben eines Textes. Doch dazu nun mehr:

Nach dieser farblichen Beschreibung des Pferdes wird in eigenartiger Mischung von Detailversessenheit und Ungenauigkeit die Gestalt beschrieben. Es wird, in der Art eines Musterbuchs für den Maler, auf das ideale Pferdebild rekurriert, wie es sich bei Isidor findet.⁴¹ Doch ist diese genaue Aufzählung einzelner Teile nur Füllung eines leeren Bildes, das an den Anfang gestellt ist und in dem sich zwischen polarisierenden Attributen das Ideal der Mitte als gestaltlose Idee bildet. Das Ideal der goldenen Mitte wird zum Mittel der Bildverweigerung:

»weder ze nider noch ze hô,
weder ze kurz noch ze lanc,
weder ze grôz noch ze kranc.« (7341ff.)

Mitten in der Aufzählung von Einzelheiten, die dieses offene Bild dann füllen, diesem im Zitat eines Ideals vorgetäuschten genauen Hinschauen, wird aber die Beschreibung unterbrochen durch eine Anrede an das Publikum: das Pferd ist so geschaffen, dass es den Zuhörern wohl gefallen würde (7353f.). Die genaue Beschreibung wird auf die Vorstellung, auf das Verlangen der Zuhörer hin durchbrochen, die sich dadurch mit ihren Wünschen und Vorstellungen in diese Pferdebeschreibung einhaken und sie auf ihre Bedürfnisse hin verstehen können.

Nachdem nun dieses wunderbare Pferd in den Einzelteilen seiner Erscheinung beschrieben wurde, wendet sich der Erzähler seiner Beschaffenheit zu, seiner *geschafft*. Die Vorstellung der Erscheinung des Pferdes mündet in die Beschreibung seiner Schöpfungsart.⁴² Der Erzähler entwirft dazu das Bild eines Weltweisen, der alles weiss und kennt, der sich aber auch in acht Jahren kein besseres Pferd ausdenken kann als das eben vorgestellte.⁴³ So übertrifft dieses Pferd nicht nur alle je in Besitz gekommenen oder je gesehenen Pferde, sondern auch alles nur Denkbare. Doch der Erzähler lässt es nicht bei dieser letztlich abstrakten Hyperbel bewenden, sondern denkt die Situation weiter: Dieser Weltweise, der in seiner Vorstellungskraft ein Pferd kreiert, das unübertroffen ist – und doch nicht besser ist als das in der Erzählung vorgestellte –, dieser Mann nun

⁴⁰ Es fällt auf, dass auch der Hinweis auf die Beschreibung des »Meisters« genau da eingeschoben ist, wo sich der Blick von der weissen Seite zur andern Seite wendet, auch wenn noch nicht von der Schwärze die Rede ist (7299).

⁴¹ Zu dem hinter dieser Beschreibung stehenden Modell der »equi generosi« bei Isidor, das die konkreten Details für Hartmann lieferte, vgl. Franz-Josef Worstbrock: *Dilatatio materiae* (1985), S.20 und Anm.49.

⁴² *geschafft* stf. kann sowohl das Geschöpf meinen als auch die Schöpfung im Sinne der Bildung, Gestaltung.

⁴³ Vers 7367ff. übersetze ich anders als Cramer: »... dass in seiner Gelehrsamkeit ein weltweiser Mann, der alle Dinge kennt, nichts besseres ausdenken kann, selbst wenn er ...«

wird imaginär mit der Kraft ausgestattet, das von ihm ausgedachte Pferd beständig zu machen (7379). Die sich in der Suche nach dem non plus ultra ständig verwandelnden Pferdebilder sollen im letzten und besten Bild sich verfestigen und materialisieren. Und da nun passiert es, dass dieses letzte, Realität gewordene Pferdebild, das sozusagen zufällig letzte in dieser ewig sich fortsetzenden Suche nach dem besten, im Moment der Materialisierung und Verfestigung plötzlich so gut ist, dass dieser Weltweise nicht das kleinste Haar verändern möchte, selbst wenn er könnte (7377-7388): es ist das gesuchte, alle Vorstellungen übertreffende Pferd, das die Erzählung verlangt.

Was passiert hier? Der sich in der Erzählung realisierende Text, Wort nach Wort, wird zur bildlichen Vorstellung im Hirn des Weisen stilisiert, die alles andere als fest ist, sondern sich über acht Jahre aus *aller dinge ahte* (7369) zusammensetzt und sich entsprechend mit jedem neuen Gedanken verändert. Wort für Wort der Erzählung wird zu Bild für Bild dieser grossen ›imaginatio‹. Diese Creatio – im Kopf des Weisen – endet mit der imaginären magischen Schöpfungskraft des Weisen, der sein Werk real werden lassen kann, beständig und sichtbar. Und im Moment dieser letzten Verwandlung, der Realisierung in die Präsenz, wird die Vorstellung des Weisen zum von dieser Vorstellung nicht erreichbaren Pferd, wie es der Erzähler im sprachlichen Ausdruck, respektive in der Leerstelle zwischen den sprachlichen Ausdrücken, in Rekurrenz auf frühere Texte, die sich in die bildlose Blendung einschrieben sowie auf die Begierde und die Wunschvorstellung der Zuhörer, anzeigte. Das heisst der sprachliche Text – die Beschreibung des Pferdes – wird im Moment seiner Realisierung im Vortrag zum festen Bild vor dem Weltweisen: *alsô was sîn geschäft* (7366). Die Wunschvorstellung des Hörers, auf die der Erzähler in seiner Beschreibung zurückgreift, wird durch die Vorstellung der ›imaginatio‹ eines Weltweisen ins Extrem getrieben, in eine Abso-luteität, die so allumfassend ist, dass jede Hörervorstellung sich darin findet, sich aber auch in allen anderen, vom Einzelnen nicht auszudenkenden Bildern verliert. Es wird dadurch eine Identifikationsmöglichkeit geboten, die, gerade weil sie keine wirkliche Identifikation zulässt, den Hörer auf seine eigene Vorstellungskraft verweist. Und wenn dann dieses innere Bild des Weltweisen durch die ihm imaginär zugeschriebene Macht der Verwirklichung – oder anders: der Schöpfung – aus dem Kopf des Weltweisen in die Realität der Erzählung tritt, ist dies der Moment, in dem auch im Kopf des Zuhörers das Pferd seine *geschäft* gefunden hat – in diesem Moment ist es so, wie es wirklich ist: *vollekomen* (7386). Kein Haar gibt es daran zu ändern (7386-88).

Dieses Pferdegeschöpf nun, das nicht nur Sprache, sondern über diese auch Vorstellung geworden ist, wird nun vom Erzähler vor dem möglichen Vorwurf der Un-wahrheit geschützt. Der Einwand, dass das ganze nicht wahr sei (7389), wird durch den Hinweis darauf, dass dieses Pferd halt nicht aus der Gegend komme, weggewischt. Diese Pferdekreatur ist nicht mit dem Massstab der bekannten Dinge zu messen, sondern diese *geschäft* kommt aus andern Gefilden. Der verifizierende Bezug zur Sichtbarkeit im realen Umfeld wird obsolet durch den Verweis auf die fremde Herkunft. Es ist nicht *nicht wâr*, sondern unerhört fremd. Deshalb muss dem Pferd nun noch eine ›histo-

ria« gegeben werden, eine regelrecht Herkunftsgeschichte, um die Entstehung aus dem Kopf des Weltweisen, dieses Hirngespinnst aus Zuhörerwünschen und Erzählerworten, in den Zusammenhang einer Geschichte im Sinne einer »vera narratio« zu bringen.⁴⁴

Die Entstehung aus der sich zum Text verdichtenden »imaginatio« – im Kopf des Zuhörers, der sich den Kopf eines Weltweisen denkt, der sich ein Pferd ausdenkt – wird übertragen in die sagenhafte Herkunft aus dem Besitz von einem *wilden getwerge vor einem hollen berge* (7396f.). Als König Guivreiz *ze walde nâch âventiure reit* (7399), hatte er das Pferd an einen Ast gebunden gefunden. Es war ein Zufallsfund im wahrsten Sinne des Wortes und doch gesucht, als *âventiure*, das heisst Begebenheit, die erzählt werden kann.⁴⁵

Nachdem das Pferd im Erzählen zum Objekt einer Lektüre wurde, über die »imaginatio« des Weltweisen dann als Zuhörer-Vorstellung präsent wurde, kommt es nun über die *âventiure* von Guivreiz in den Verlauf der Erzählung, die Geschichte. So wie der Weltweise im »Wald seines Gedächtnisses«⁴⁶ nach dem besten aller Pferde suchte, so fiel dem mitten im Wald jagenden Guivreiz dieses beste Pferd zu. Und er pflückte es vom Ast und nahm es mit in seine Welt der *âventiure*-Erzählung, als wäre dieser Handwechsel das Selbstverständlichste der Welt. Weder das Geschrei des Zwergs noch die 3000 gebotenen Goldmark konnten ihn dazu bewegen, das Pferd dazulassen (7395-7425). Guivreiz nimmt es aus der Wunderwelt des wilden Zwergs mit in seine Welt der höfischen *âventiure*-Erzählung. Nicht nur wird es dadurch Teil der Erzählung, die sich schon ein ganzes Weilchen zwischen Erzähler und Zuhörer/Leser entwickelt, sondern als eigenständige *âventiure* ist es – im Moment, in dem es in die höfische Welt geführt wird – selber Erzählung.

Als Subjekt einer Geschichte ist dieses Pferd nun aber so lange abwesend und nicht präsent, als man es nicht sieht: Es geht so leise und trägt so sanft, dass man seine Schritte nicht hören kann (7441-45) und nicht spürt, wenn man darauf reitet – es ist ein Nichts, wie Luft, in der man schwebt (7446-49). Nur wenn es ins Auge fällt, ist es da. Doch wenn es ins Auge fällt, hat es die Wirkung, wie sie eingangs ausführlich beschrieben wurde: blendend und nur über die Lektüre der das Weiss vom Schwarz trennenden Linie wahrnehmbar.

Mit der lächelnden Bemerkung, dass es sich nicht geziemt, so viel über ein Pferd zu reden, bricht der Erzähler da seine Schilderung ab, mit dem letzten Hinweis, dass noch nie ein so gutes Pferd in die Gewalt eines Mannes kam (7459f.). Damit schliesst er nochmals das von Guivreiz in die *âventiure* hineingeführte Pferd mit dem Pferd zu-

⁴⁴ Vgl. zum Begriff der »historia« im Sinne von »res gestae« und »vera narratio« Hans-Werner Goetz: *Ver-schriftlichung von Geschichtskennntnissen* (1993), S.236f.

⁴⁵ *âventiure* meint sowohl die Bewährungsprobe, das Wagnis wie auch die Erzählung derselben. Vgl. dazu: Mireille Schnyder: *Frau, Rubin und âventiure* (1998), S.5ff. Siehe auch Haiko Wandhoff: *âventiure als Nachricht für Augen und Ohren* (1994).

⁴⁶ Der Wald ist beliebtes Bild für das Gedächtnis – wie auch für den Text. In seinen 'Allegorien' sagt Garnier de Rochefort (Ps.-Hrabanus Maurus) mit Bezug auf Deut 9,5: »silva« mens humana.« *Allegoriae in universam sacram scripturam*. PL 112, Sp.1054 A/B.

sammen, das im Kopf des Weltweisen entstand, der *den gewalt* hatte, das Pferd real und material vor sich hinstellen.

Und dann wendet er sich der Ausstattung zu (7462ff.). Dies nun wird nicht mit dem Verweis auf die ›imaginatio‹ eines Weltweisen gemacht, sondern im Rückgriff auf eine Quelle: *als uns der meister seite* (7462).⁴⁷ Und dieser verweist seinerseits nicht gerade auf einen Weltweisen – geht es doch diesmal nicht um die ›Kreatur‹, sondern das künstlerische Beiwerk –, sondern auf einen Künstler (7470), der alles aufs feinste verziert habe, *dar nâch als er gedâhte*, nach seinen Ideen (7475). Wieder wird auf die Vorstellung eines Mannes rekurriert. Die Arbeit dieses Künstlers und damit die Umsetzung seiner Vorstellung dauerte viereinhalb Jahre. Und das im Indikativ. Ist das Pferd eine imaginäre Kopfgeburt über konjunktivische acht Jahre, ist die Hülle dieses weder hör- noch spürbaren Geschöpfs eine real erarbeitete Kostbarkeit. Übersteigt das Pferd jede Vorstellung eines Menschen und kann deshalb nur in der Leerstelle von Wunsch und Blendung und allumfassender Imagination entstehen, nur aus der Mitte des Waldes, von einem Zwerg hinter einem Berg herkommen, eine in Namenlosigkeit und Ortlosigkeit sich verlierende Abstammung, ist die Fassung dieses Pferdes nun an einen Namen gebunden (*ein meister, hiez Umbrîz*) und in eine historische Zeitlichkeit gebracht.

Doch auch die Entstehung dieses Kunstwerks öffnet sich in die ›imaginatio‹ eines Menschen. Und wieder muss der Erzähler davor passen. Was da mit *meisterlicher arbeit* (7465), von einem *wecwîsesten man* (7468) nach dessen Vorstellung gefertigt wurde, ist *einem alsô tumben knehte* zu schwierig darzustellen (7476-80). Und selbst wenn er dazu noch fähig wäre, würde das mit einem einzigen Mund zu lang dauern (7481-84). Dazu kommt noch erschwerend die Tatsache, dass er den Sattel nicht selber gesehen habe, sondern sich nur auf die Berichte seiner Quelle stützen könne (7485-88).

Das ist nun interessant. Die Erzählung, als Wechselwirkung von Versprachlichung visueller Vorstellungen und sprachlicher Appelle an die visuelle Imagination, wird hier, vor den im Kunstwerk materialisierten Vorstellungen des ›meisters‹ als unmöglich dargestellt. Unmöglich, weil der Redende nicht die nötigen technischen Fähigkeiten besitze, wie sie dem *wecwîsesten man* zu Verfügung standen, unmöglich aber auch, weil das Bild sich nicht in nützlicher Zeit in Sprache übersetzen lasse. Das zeitliche Nacheinander der sprachlichen Artikulation scheitert vor der Gleichzeitigkeit der bildlichen Repräsentation. Das scheint verständlich.

Nun fügt der Erzähler aber diesem Bekenntnis der Unfähigkeit noch einen dritten Grund an: dass er das Kunst- und Bildwerk gar nie gesehen habe (7486). Er kennt es nur aus einem anderen Buch, das er gelesen hatte (7491). Das heisst, er kennt das Bild nur in seiner Auflösung in sprachliche Artikulation und damit in einen Zeitrahmen gespannt. Das Problem der Umsetzung des optisch wahrgenommenen Bildes in die Sprache gab es für ihn also gar nicht. Seine Augenzeugenschaft beschränkt sich auf die Lektüre des Buches: *als ich an sînem buoche las* (7491). Oder doch nicht?

⁴⁷ Auch hier ist wohl wieder *Erec et Enide* von Chrétien de Troyes anzunehmen.

Ein teil will er erzählen von dem, was er gelesen hat, so kurz er nur kann; also keine Wort-zu-Wort-Übersetzung des Gelesenen bieten, sondern eine Kurzfassung. Vergleicht man nun aber mit Chrétien's Text – auf den sich dieser Hinweis auf ein anders *buoch* wohl bezieht –, stutzt man, schüttelt den Kopf, lächelt und erinnert sich der vielbeschworenen Hartmann'schen Ironie: Die vorliegenden rund 260 Verse Hartmanns sollen eine Kurzfassung von Chrétien's 24 Versen sein?⁴⁸

Bedenkt man jedoch die bildevokative Kraft der Sprache, hat diese Hartmannsche Ironie plötzlich noch eine andere Seite: Hartmann's Lektüre von Chrétien's Text hat diesen verändert und grösser gemacht, auch grösser als der, der in seiner schriftlichen Version wieder vorliegt. So wie sich in seiner Artikulation *uns brez taillierre* (Chr. 5349), ein bretonischer Künstler, wie ihn Chrétien erwähnt, zum *meister Umbriz* (7470) wandelt, verwandeln sich die paar Zeilen der Pferdebeschreibung bei Chrétien in seinem Kopf zu viel mehr als was er in 260 Zeilen andeuten kann. Und dieses Mehr ist nicht zuletzt visuelle ›imaginatio‹, wie sie jede Lektüre und jedes Erzählen als notwendige Ergänzung begleitet. Deutlich wird das in dem kleinen Zwiegespräch mit einem Zuhörer, das Hartmann hier einschleibt.

Genau an der Stelle, an der der Erzähler darauf hinweist, dass sich seine Augenzeugenschaft auf eine Textlektüre beschränkt, schaltet sich ein fiktiver Zuhörer ein (7493ff.). Dieser Hörer will nicht Hartmann's Kurzfassung hören, sondern will zeigen, dass er den Text kennt, dass er selber eine adäquate Vorstellung dieses wunderbaren Sattels hat und sich dadurch als *wiser man* beweisen (7498). So wird in der Erzählung selber die Realisierung des Textes in der Lektüre und dem Zuhören thematisiert. Indem der Erzähler zum Schweigen aufgefordert wird: *nû swic, lieber Hartman*, kehrt sich die Situation um. Der Zuhörer wird zum Erzähler, dieser wird zum Zuhörer. Eine Umkehrung, in der sich die Lektüresituation Hartmanns gegenüber seiner Quelle seltsam wiederholt. Denn der Zuhörer will ja da, wo der Erzähler explizit auf einen Quellentext zurückgreift, seine Kenntnis unter Beweis stellen, indem er diesen rekonstruiert. Eine naive Vorstellung von Text, wie sich zeigen wird.

Das Ganze wird als Rätselspiel inszeniert, indem der Zuhörer versucht, das richtige Sattelbild zu finden. Im Kleinen wiederholt sich so die Szene des Weltweisen, der in seiner Vorstellung und Kenntnis das beste Pferd suchte. Entsprechend will ja der Zuhörer auch bei Gelingen seines Unterfangens als *wise* gelten. Nur hatte der Weltweise acht Jahre Zeit darüber zu brüten, während der Zuhörer von Hartmann mit grösster Ungeduld zur Eile getrieben wird: *nû sprechet drâte* (7495), *nû vil drâte: mir ist gâch* (7497), *durch got, nû saget an* (7499). Der Zuhörer wehrt sich zwar und will etwas Bedenkzeit (7496), kann aber letztlich nur fehlgehen und das Gelächter des Erzählers über die nicht eben spektakuläre Vorstellungsgabe dieses Störenfrieds provozieren: Was er hier vorstellt ist weder Kenntnis noch Kunst, weder Lüge noch Wahrheit, weder falsch noch

⁴⁸ Ich beziehe mich auf Chrétien de Troyes: *Erec et Enide*; nach der Ausgabe von Wendelin Foerster übers. und hg. von Ingrid Kasten. München 1979.

richtig, geschweige denn Vorstellung eines Weisen, sondern allein ein *kintlicher wân* (7524). Im krassen Gegensatz dazu entwickelt nun Hartmann seinen Text, wie er in seiner Lektüre von Chrétien's Buch entstanden ist. Wie die Pferdegeburts im Kopf des Weltweisen und die ausgiebigen Hinweise auf die Unmöglichkeit einer Sattelbeschreibung, dient auch das kleine Zwiegespräch mit dem Zuhörer zur Öffnung des Textes auf die Zuhörer hin. Eine Öffnung, die einhergeht mit der sukzessiven Zerstörung der Idee eines festen Wissens oder Kennens. Der kleine Einschub mit dem vorwitzigen Zuhörer zeigt, wie eine Lektüre, die meint, den Text zu kennen, gerade die Entstehung des Textes in der Lektüre verhindert.

Die Beschreibung des Sattels, die der Erzähler nun bietet, beginnt damit, dass er als erstes die eben geäußerte Vorstellung des Zuhörers durchstreicht: *sehet wie grôz ein grûz si: / sô vil was dâ niht holzes bi* (7526f.). Er weist den Blick des Hörers ins Leere, um dann diese Leere mit dem richtigen Sattelbild zu füllen. Die Kunstfertigkeit des Sattels wird im Verweis auf die *grôze wisheit* des Meisters und dessen *sin* beschrieben. Das heisst die Einzelteile werden aufgezählt, die raffinierte Zusammenfügung wird im Lob der Kunstfertigkeit des Meisters genannt, aber die eigentliche Vorstellung des Sattels passiert im Abstand zwischen Lob und Gelobtem, in der Offenheit der *grôzen wisheit* des Meisters, in die die Vorstellungen der Zuhörer geführt werden.

Dieser Sattel nun ist mit Bildern verziert; das heisst nicht eigentlich mit Bildern, sondern was da zu sehen ist, ist *daz lange liet von Troiâ* (7546). Es ist klar, dass nicht die Aeneis da geschrieben steht, sondern einzelne Szenen daraus bildlich dargestellt sind. Und doch spricht der Erzähler hier so, wie wenn es sich um den sprachlichen Text handeln würde. Die in der Erzählung Hartmanns evozierten Bilder lösen sich wieder in Erzählung auf; ja, sie werden erst in dieser Auflösung sichtbar. Denn das nur stichwortartige und sich an Eigennamen entlangreichende Zitieren des Erzählverlaufs der Aeneis ist alles andere als bildevokativ.⁴⁹ Die Eigenart dieses vom Erzähler vorgestellten Kunstwerks besteht darin, dass es nicht nur unerhört kostbar ist, sondern auch selber wieder auf Erzählung zurückweist in seinem Bildwerk, das seinerseits nur aus Erzählung besteht. Damit liegt genau der Fall vor, wie er von Gilbert Crispin als Funktion der Bilder geschildert wurde: Auf Geschichten zu verweisen. Nur geht die Genealogie dieser Bilder weiter: nicht Bilder sind es, die hier auf eine ›historia‹ verweisen, sondern in der Darstellung des Erzählers ist es ein ›buoch‹, in dem er las, das ihn auf die Bilder verwies, die ihrerseits auf die andere Erzählung führten, die er nun wieder in seiner Erzählung in die erzählte Vorstellung der Bilder fasst, nur aber, um die Zuhörer auf ihre eigene Kenntnis des andern Textes zu verweisen, damit sie die Bilder sich vorstel-

⁴⁹ Deutlich wird diese nicht diskursive, sondern additive Setzung einzelner Hinweise durch die Reihung von *und*, die weder kausal noch intentional verknüpfen, so dass kein Text im Sinne einer logischen Struktur entsteht, wenn nicht in der Vorstellung des Zuhörers der Kontext aktiviert wird. Oder es wird durch ein *unz* (bis dass) eine Spanne überbrückt, die dargestellt sei, die aber nicht in den sprachlichen Text eingebunden wird. Gerade hier wird aber auch klar, dass diesen Sattelbildern keine wirklichen Bilder zum Vorbild dienen, da die Zeitspanne der Erzählung, des *liets von Troiâ*, nicht in visualisierter Gleichzeitigkeit aufgelöst ist.

len.⁵⁰ Er sagt nicht, was *sagebare wesen mac*, was wert wäre erzählt zu werden,⁵¹ da das zu lang ginge, sondern fordert indirekt die Zuhörer auf, seine Erzählung zu vervollständigen, indem sie sie nicht nur durch Stücke ihres inneren Textes ergänzen, sondern dadurch erst in ihrer Vorstellung realisieren. Das Zuhören wird so zum Verweben verschiedener Informationen aus dem akustischen, dem imaginären und dem erinnerten Bereich.

Diesen Sattel, der im Zusammenspiel von zwei Erzählungen und zwei Vorstellungen zwischen dem Erzähler und Zuhörer als Text entstand, bedeckt Hartmann dann mit einer Decke. Dargestellt ist darauf die Schöpfung, *aller werlde wunder / und swaz der himel besliuzet* (7589f.). Nicht mehr ›historia‹, sondern ›natura‹, auch nicht mehr in der Sprache realisierte Geschichte, sondern sprachloses Bild der Kreatur. Das Abbild der Schöpfung, nach den vier Elementen aufgeteilt. Und dies will Hartmann zu einem Teil beschreiben und dadurch in die Sprache bringen: *sô wil ich iu ir ein teil sagen* (7592).

Was da an Tieren zu sehen ist, ist das, was kein Mensch *in sînem muote erkennen kan* (7603). Und doch hat es ein Künstler sich ausgedacht. Wieder ist die Vorstellung eines Künstlers imaginiert, auf die die Bilder zurückgehen, und die dermassen gross ist, dass sie von keinem einzelnen eingeholt werden kann, in der sich aber jeder einzelne finden kann. Und die im Bild realisierte Vorstellung soll so deutlich sein, dass nur die Lautlosigkeit das Bild noch von der lebendigen Wirklichkeit unterscheidet (7607f.). Gleichzeitig aber fehlen dem Erzähler auch die Worte, die dargestellten Tiere zu bezeichnen, das Bildwerk zu beschreiben und durch die Beschreibung dem Hörer so zu präsentieren, dass der sich eine Vorstellung machen und den Text weben könnte. So verschwindet hier, wo auf keine Erzählung rekurriert werden kann, wo keine Namen genannt werden können, auch das Bild in der Sprachlosigkeit. Ohne Worte keine Bilder. Und der Erzähler, der diese Satteldecke ja nach eigenen Angaben nicht selber *gesehen* hat, hat hier, am Rand der Sprache, auch keine Vorstellung mehr.

Hat in der Trojageschichte der Name genügt, die Geschichte zu erinnern, fehlen hier die Namen, um die Tiere vorzustellen. Die Bilder sind da – in der abstrakten Totalität aller Geschöpfe –, doch fehlen die Worte, um sie einzeln sichtbar zu machen, den ganzen Text als Text lesbar zu machen. So verweist der Erzähler für das, wofür er keine Worte hat, also keine Möglichkeit die Bildevokation über die sprachliche Artikulation zu bewirken, lächelnd die Zuhörer auf den eigenen Augenschein – und schickt sie konsequenterweise an den Rand der Welt:

»welt ir si gerne erkennen
und kunnen genennen,

⁵⁰ Zu den Ergänzungen Hartmanns im Vergleich zu Chrétien und vor allem der Mutmassung, dass er nicht nur auf Veldekes Eneide zurückgriff, sondern seine Kenntnis von Vergils Werk hatte, vgl. Franz-Josef Worstbrock: *Dilatatio materiae* (1985), S.21.

⁵¹ Mit dem Begriff des *sagebare* wird ein für die Historiographie gültiges Auswahlkriterium aufgenommen: es geht um ›memorabilia gesta‹.

dar zuo suochet iu einen man
 der si iu wol genennen kan:
 vindet ir des danne niht,
 daz ouch vil lichte geschiht,
 sô volget mînem râte
 und machet iuch ûf drâte,
 vart selbe zuo dem mer:
 dâ vindet ir inne des ein her.
 gât an daz stat stân
 unde bitet si gân
 ûz ze iuch an den sant:
 dâ werdent si iu erkant.
 hilfet danne daz niht,
 daz aber lichte geschiht,
 sô suochet selbe den grunt:
 dâ werdent si iu danne kunt
 mit grôzem schaden, mit lützelv vrûmen.
 nû râte ich mînen vriunden sumen
 daz si die niugerne lân
 und hie heime bestân.« (7616-7637)

Der Erzähler, dem die Worte fehlen, um die bilddurchwirkte Decke vorzustellen, schickt die Zuhörer selber auf die Suche nach diesen Worten, das heisst nach dem, was er nicht durch das Wort präsentieren kann. Dabei schickt er sie nicht auf die Suche nach dem Pferd und dessen Decke, um da in Augenschein zu nehmen, was ihm nicht in die Sprache geht, sondern die Suche der Zuhörer – letztlich seine Suche – zielt auf die dargestellte Schöpfung selber. Nicht das Kunstwerk als Zeichengebilde soll beschrieben werden, sondern der dadurch evozierte Text. Denn hätten die Bilder auf der Decke Sprache, würden sie leben. Oder anders: ist das Wort gefunden, kann der Text, als Repräsentation und Verwirklichung, entstehen, werden die Bilder lebendig.

Zuerst verweist er die Zuhörer auf einen Mann, der vielleicht die Namen kennt. Sollte dieser nicht zu finden sein – *daz ouch vil lichte geschiht* (7621) – sollen sie selber zum Meer fahren und die Meerwunder an den Strand zitieren, um sie anzuschauen. Wollen die Wesen aber nicht gehorchen, soll man halt selber auf den Grund hinunter, um da mit Gefahr und Verlust die Neugier zu stillen – wovon er aber abrätet: bleibt zuhause. Der fremde Text, wie er im Kopf des Zuhörers durch die bildevokative Kraft der Sprache als Geflecht von sprachlich-akustischer und visueller Wahrnehmung entsteht, geht hier, je weiter sich dieser an die Grenzen der Welt vorwagt, sukzessive verloren, bis der Zuhörer nur wieder zuhause sitzt, in seinen vier Wänden – und so klug ist als zuvor. Der Text als Vorstellung wird zum Text als Realität.

Dadurch geschieht genau das Gegenteil von der Pferdegeburt im Kopf des Weltweisen. Denn das imaginierte Pferd erhält im Moment, in dem es sich im Zusammenspiel von Zuhörer und Erzähler und mit Hilfe der weltweisen Vorstellungskraft zum Text verfestigt hat, eine ›historia‹. Deren Wahrheit wird dann mit dem Hinweis auf die Fremde bestätigt, durch den Aufruf, nicht nur das Bekannte als Massstab aller Dinge zu

nehmen. Hier nun aber wird die Neugier und Wundergier der Zuhörer auf ihre eigenen vier Wände zurückgeworfen. Durch die Verweigerung der bildlichen Repräsentation über das Wort wird die Verwirklichung der Erzählung in der Gegenwart des Vortrags oder der Lektüre verunmöglicht. Es stellt sich keine bildliche Vorstellung ein: die Sprache und die Welt sind hier an ihrer Grenze. Was bleibt ist die häusliche Gegenwart der Zuhörer, das, was sowieso vor Augen steht. Indem dies aber in der Erzählung zitiert wird, benannt und bezeichnet, wird es Teil des Textes. Der Text entsteht nicht, indem sich die Erzählung in der Vorstellungskraft realisiert und das Bekannte auf das Unerhörte hin sprengt, sondern indem die Erzählung sich in der vertrauten Umwelt einnistet. Die Unmöglichkeit bildlicher Vorstellung führt zum Blick auf die reale Umgebung.

Hartmann schreitet so die Grenzen ab, innerhalb derer ein Text entsteht, wenn sich die in der Sprache verwirklichende Geschichte in die Vorstellungswelt jedes einzelnen Zuhörers hängt, hier nicht nur Bilder evoziert, sondern auch andere Geschichten erinnert, aber auch die erzählte Geschichte plötzlich zum Schauplatz der gelebten Wirklichkeit macht, die Grenze der Welt in die Grenze der eigenen vier Wände drängt.

Damit ist Hartmanns Beschreibung des Zaumzeugs noch nicht zu Ende, ist das Pferd noch nicht ganz eingekleidet. Doch ich breche hier ab. Was zu zeigen war, ist die Abhängigkeit des Textes von seiner Situierung in einem Wahrnehmungsraum, der sich sowohl zwischen Schrift/Stimme und Auge/Ohr wie auch zwischen über die Sprache evozierter Bildlichkeit und Imagination des Hörers/Lesers, zwischen in der Erzählung realisierter Welt und real präsenter Welt, zwischen sprachlicher Artikulation und bildlicher Konkretisierung, körperlicher Präsenz und vorgestellter (imaginerter) Präsenz entwickelt. Am Beispiel der Pferdebeschreibung in Hartmanns von Aue *Erec* wird deutlich, dass ein Text nur im Moment entsteht, in der Lektüre, dem Hören, der je eigenen Kontextualisierung und Situierung. Es gibt keinen Text ohne Lektüre, damit auch nicht ohne Kontext, so dass der Begriff des Textes eigentlich eine Leerstelle bezeichnet: das blendende Weiss und das blinde Schwarz des Pferdes werden erst über den Blick auf den grünen Pinselstrich zwischen ihnen wahrnehmbar.

Das Pferd Enites hat uns scheinbar weit von den einführenden Überlegungen zu Bild und Sprache, Schrift und Bild und mittelalterlicher ›Audiovisualität‹ weggetragen. Doch zeigt sich, dass der Text – als in einem Körper realisierte Sprache – nicht vollständig ist, wenn er sich nicht in der Vorstellung des Zuhörers wieder auflöst. Die Lektüre – oder der Akt des Zuhörens – macht die schriftlich fixierte, aber auch die mündlich artikulierte Sprache, wie sie sich im Körper eines Vortragenden oder eines Manuskripts manifestiert, erst eigentlich zum Text. Die Verkörperlichung der Sprache in der Performance – des Erzählers oder im Manuskript – ist erst die erste Hälfte des Textes, sozusagen erst der Zettel, der durch den Schuss ergänzt werden muss.

»Unfest« ist dieser Text nicht nur in seiner Überlieferung, seiner ständigen Auflösung ins gesprochene Wort, in Stimme, und seiner erneuten Koagulation ins geschrie-

bene Wort, die Schrift, sondern auch in seiner sensuellen und imaginativen Realisierung und Wahrnehmung über Aug und Ohr im Moment der Lektüre.

Literaturangaben

- Alexander, J.J.G.: Scribes as artists: the arabesque initial in twelfth-century English manuscripts. In: *Medieval Scribes, Manuscripts and Libraries*. Essays presented to N.R. Ker; ed. by M.B. Parkes and Andrew G. Watson. London 1978, S.87-116.
- »Aufführung« und »Schrift« in Mittelalter und früher Neuzeit. DFG-Syposion 1994; hg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart und Weimar 1996. (=Germanistische Symposien, Berichtsbände, XVII)
- Balogh, Josef: »Voces paginarum«. Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreibens. In: *Philologus* 82 (NF 36) (1927), S.84-109.
- Bäumli, Franz H.: Verschriftlichte Mündlichkeit und vermündlichte Schriftlichkeit. Begriffsprüfungen an den Fällen »Heliand« und »Liber Evangeliorum«. In: *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*; hg. von Ursula Schaefer. Tübingen 1993, S.254-266.
- Belting, Hans: *Bild und Kult*. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München² 1991.
- Brüggen, Elke: Inszenierte Körperlichkeit. Formen höfischer Interaktion am Beispiel der Joflanze-Handlung in Wolframs »Parzival«. In: »Aufführung« und »Schrift« in Mittelalter und Früher Neuzeit; hg. Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1996, S.205-221.
- Bumke, Joachim: Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. In: »Aufführung« und »Schrift« in Mittelalter und Früher Neuzeit; hg. Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1996, S.118-129.
- Camille, Michael: The Book as Flesh and Fetish in Richard de Bury's »Philobiblon«. In: *The Book and the Body*; hg. von D. Warwick Frese und K. O'Brien O'Keeffe. Notre Dame, Indiana 1997, S.34-77.
- Camille, Michael: The Book of Signs: Writing and visual difference in Gothic manuscript illumination. In: *Word and Image* 1 (1985), S.133-148.
- Carruthers, Mary: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge 1990.
- Carruthers, Mary: Reading with Attitude, Remembering the Book. In: *The Book and the Body*; hg. von D. Warwick Frese und K. O'Brien O'Keeffe. Notre Dame, Indiana 1997, S.1-33.
- Cerquiglini, Bernard: *Eloge de la variante*. Histoire critique de la philologie. Paris 1989.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern und München¹⁰ 1984.
- Fleischmann, Suzanne: Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text. In: *Speculum* 65 (1990), S.19-37.
- Goetz, Hans-Werner: Verschriftlichung von Geschichtskennntnissen: Die Historiographie der Karolingerzeit. In: *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*; hg. von Ursula SCHAEFER. Tübingen 1993, S.229-253. (=ScriptOralia 53)
- Green, Dennis H.: *Medieval Listening and Reading. The Primary Reception of German Literature 800-1300*. Cambridge 1994.
- Haug, Walter: Die Verwandlung des Körpers zwischen »Aufführung« und »Schrift«. In: »Aufführung« und »Schrift« in Mittelalter und Früher Neuzeit; hg. Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1996, S.190-204.
- Huot, Sylvia: *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*. Ithaca and London 1987.
- Illich, Ivan: Lectio Divina. In: *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*; hg. von Ursula Schaefer. Tübingen 1993, S.19-35.
- Irvine, Martin: *The Making of Textual Culture. »grammatica« and Literary Theory 350-1100*. Cambridge 1994.

- Kelber, Werner H.: Die Fleischwerdung des Wortes in der Körperlichkeit des Textes. In: *Materialität der Kommunikation*; hg. von H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1988, S.31-42.
- Palmer, Nigel F.: Kapitel und Buch. Zu den Gliederungsprinzipien mittelalterlicher Bücher. In: *Frühmittelalter Studien* 23 (1989), S.43-88.
- Parkes, Malcolm Beckwith: The Influence of the concepts of 'Ordinatio' and 'Compilatio' on the Development of the Book. In: *Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt*; ed. J.J.G. Alexander und M.T. Gibson. Oxford 1976, S.115-141.
- Parkes, Malcolm Beckwith: *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*. Aldershot 1992.
- Saenger, Paul: Silent Reading. Its Impact on Late Medieval Script and Society. In: *Viator* 13 (1982), S.367-414.
- Saenger, Paul: *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*. Stanford 1997.
- Schaefer, Ursula: Zum Problem der Mündlichkeit. In: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*; hg. Joachim Heinze. Frankfurt a.M. und Leipzig 1999, S.357-375.
- Schnyder, Mireille: Frau, Rubin und 'aventure'. Zur 'Frauenpassage' im Parzival-Prolog Wolframs von Eschenbach (2,23-3,24). In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 72 (1998), S.3-17.
- Scholz, M.G.: *Hören und Lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert*. Wiesbaden 1980.
- Wandhoff, Haiko: 'aventure' als Nachricht für Augen und Ohren. Zu Hartmanns Von Aue 'Erec' und 'Iwein'. In: *ZfdPh* 113 (1994), S.1-22.
- Wandhoff, Haiko: *Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur*. Berlin 1996.
- Warwick Frese, Dolores / O'BRIEN O'KEEFFE, Katherine (Hgg.): *The Book and the Body*. Notre Dame, Indiana 1997.
- Weinrich, Harald: Über Sprache, Leib und Gedächtnis. In: *Materialität der Kommunikation*; hg. von H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1988, S.80-93.
- Wenzel, Horst: Partizipation und Mimesis. Die Lesbarkeit der Körper am Hof und in der höfischen Literatur. In: *Materialität der Kommunikation*; hg. von H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1988, S.178-202.
- Wenzel, Horst: *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*. München 1995.
- Worstbrock, Franz-Josef: Dilatio materiae. Zur Poetik des 'Erec' Hartmanns von Aue. In: *Frühmittelalter Studien* 19 (1985), S.1-30.
- Ziolkowski, Jan: *Alan of Lille's Grammar of Sex. The Meaning of Grammar to a Twelfth-Century Intellectual*. Cambridge, Mass. 1985.
- Zumthor, Paul: *Essai de poétique médiévale*. Paris 1972.